

INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres/Nova York: Routledge, 2013, 176p.

└ ION FERNANDEZ DE LAS HERAS
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil.

DOI 10.11606/issn.2316-9133.v24i24p598-602

Em seu último livro, Tim Ingold demonstra, mais uma vez, possuir a capacidade de produzir complexos enunciados capazes de reverberar com a força e a simplicidade de slogans, imagens que animam a se introduzir em constelações conceituais que trazem para um mesmo encontro diferentes sistemas filosóficos e práticas cotidianas, grandes monumentos arquitetônicos e efêmeras produções artesanais.

Trata-se de um novo ponto singular nesse fluxo teórico que Ingold começou com *Lines: a brief history* (INGOLD, 2007) e que continuou desenvolvendo em sua compilação de artigos, *Being Alive: essays on movement, knowledge and description* (INGOLD, 2011). Em processo de escrita desde 2007 e inspirado em um curso oferecido desde 2003, intitulado de “The 4 As”, o próprio Ingold admite ter “roubado” daí várias ideias que se expuseram antecipadamente em seu trabalho de 2011, a ponto de o capítulo “The textility of making” (INGOLD, 2011, p. 210-219) poder ser percebido como um resumo parcial desse livro.

Desde as primeiras páginas, o autor expõe uma ideia controvertida que acompanha o resto do texto e que concerne à prática antropológica: segundo Ingold, a base do *conhecimento* se encontra especificamente no *fazer*, do mesmo modo que “ensinar antropologia é praticar antropologia, e praticar antropologia é ensiná-la” (INGOLD, 2013, p. 13). Isto o leva a definir a diferença que distingue a antropologia (um estudo *com* as pessoas) da etnografia (um estudo *sobre* as pessoas), e a advogar pela primeira em detrimento da segunda: a prática antropológica deve ser *transformacional* e necessita olhar para o *futuro* (INGOLD, 2013, p. 3). Para Ingold, a antropologia pode se favorecer ao estabelecer uma relação de *correspondência* com o mundo e ir além da recopilção de informação sobre o mesmo, o que suporia se aproximar a uma *arte da investigação* ou do *questionamento* (“art of inquiry”) (INGOLD, 2013, p. 7).

Exemplificar esse ponto de vista, tomando as coisas a partir de sua produção em diferentes âmbitos disciplinares parece ser um dos objetivos do livro.

Desse modo, Ingold começa, no segundo capítulo, a reconhecer que as coisas *fluem* e que os objetos não *são*, mas que *vivem* como *materiais* para além de produções imagéticas da consciência. Desse modo, entra em sintonia com a crítica do hilemorfismo elaborada por Simondon (SIMONDON, 2005), e afirma que a produção de um tijolo de barro mediante um molde não passa por uma relação em que uma forma se impõe a uma matéria, mas por uma “contraposição de forças opostas e iguais imanentes em ambos, a argila e o molde” (INGOLD, 2013, p. 25). Essa perspectiva do *fazer* é identificada com um constante processo de *crescimento* e não com um *projeto* acabado (INGOLD, 2013, p. 21); um escultor é aquele que, em um momento concreto da história do mármore, do material, *participa* de sua *gênese*.

Como entender, então, o que é um machado de mão pré-histórico, o Biface *Acheulense*, sem cair em argumentações hilemórficas que remetam a uma *produção consciente* ou um *design inteligente*? Ingold dedica o terceiro capítulo à revisão de um tema clássico da arqueologia para enfrentar tal problemática. Em 1964, Leroi-Gourhan (LEROI-GOURHAN, 1993 [1964]) propunha entender a ferramenta Acheleuense simultaneamente como uma extensão ou “emanação direta do comportamento da espécie” e o resultado de uma “preexistência na mente do produtor”, e se perguntava: por que não se visualizaram formas alternativas ou se realizaram em diferentes materiais? (INGOLD, 2013, p. 37). Sem muita argumentação, Ingold conclui que não há razões para acreditar em qualquer *representação mental* que preceda o acontecimento produtivo (INGOLD, 2013, p. 43), e, acompanhando parcialmente a tese de Leroi-Gourhan, propõe observar as relações entre a morfologia da mão e a do instrumento, ou entre a dinâmica gestual do processo de *lascação* (“flaking”) e as propriedades de ruptura do material (INGOLD, 2013, p. 43).

Para ele, se existe alguma regularidade na forma do artefato, esta é a derivação de um fluxo rítmico de movimentos, o *ritmo* como “criador de formas” (INGOLD, 2013, p. 45), desenvolvido no momento da interação. No entanto, o que regula esse ritmo concreto, e não outro que leve ao desenvolvimento de uma nova forma, ou o que faz do machado Acheleuense uma *série* de relações formais, interligadas através de mais de um milhão de anos, fica sem explicação. O machado de mão parece surgir assim em cada encontro, concreto e fluido, mas historicamente recorrente, entre o acaso e a improvisação por um lado, e o determinismo dos corpos e dos materiais por outro.

Apesar de acreditar ter resolvido o conflito, o mesmo problema persiste e se expande ao se introduzir no contexto da arquitetura (Cap. 4). Por um lado, Ingold comenta, seguindo o raciocínio desenvolvido até o momen-

to, que a arquitetura é muito mais do que o projeto do arquiteto, e que ela começa no momento em que é habitada por humanos, infestada por insetos ou corroída pelo efeito dos elementos (INGOLD, 2013, p. 48); por outro lado, faz lembrar da origem humilde da disciplina arquitetônica, muito próxima ao trabalho do carpinteiro e perpetuada pelos canteiros de obras medievais, nos quais o aprendizado se dava através do trabalho. Desse modo, se apoiando nas especulações de Turnbull (2000), discute a possível falta de um projeto arquitetônico abstrato no processo de construção de uma catedral gótica como a de Chartres, para alegar que a produção de tais obras se dava através de decisões *in situ* determinadas pelos condicionantes da obra. O capítulo encerra o assunto exemplificando, mediante uma reprodução da fachada frontal do edifício (INGOLD, 2013, p. 58), a variabilidade e falta de regularidade entre os elementos que compõem a catedral de Chartres.

É preciso assinalar que, ao procurar uma compreensão imanentista sobre a produção da arquitetura, Ingold cai numa exaltação do canteiro de obra típica do romanticismo arquitetônico medievalista de autores como John Ruskin ou William Morris. O autor apresenta a fachada da catedral mais representativa do estilo gótico como o resíduo de um movimento complexo que a produziu em intensidade e omite as várias análises iconográficas (ECO, 1987; PANOFSKY, 1951) que insistiram que a estética gótica está envolvida em uma tradição teológica que inter-relaciona cada forma a estritos parâmetros transcendentais: belo, no gótico, não é o que é produzido pela harmonia de um canteiro de obras, mas aquilo que remete a padrões concretos de luz, proporção, peso e simbologia. Nesse sentido, resulta problemático o modo em que Ingold exclui parte das relações que compõem precisamente a coisa e os materiais para fazer uma afirmação do acontecimento generativo que não consegue superar sua enunciação: arquitetura é “making”. Por que negar o *projeto* em vez de problematizá-lo? Em lugar de introduzir e aproximar os fatores, elementos e relações formais, estilísticas, linguísticas ou técnicas para o encontro generativo procurando analisar a *coisa* também em extensão, Ingold parece expulsar tais relações, reduzindo-as indiretamente a um efeito de superfície.

No capítulo cinco, dedicado ao design, o autor retoma o assunto da pré-invenção sugerindo que um relojoeiro cego poderia desenvolver o projeto de um relógio, mas nunca poderia executá-lo: “a tarefa do produtor consiste em trazer as peças para um engajamento, de maneira que cheguem a uma correspondência mútua” (INGOLD, 2013, p. 69). Isto é, o relojoeiro produz o relógio *habitando* junto às peças, participando de suas relações de coerência interna, e não estabelecendo uma relação de domínio sobre elas. Desse modo, resulta possível explicar a estreita relação que as palavras *design* e *desenho* têm em diferentes línguas: o *design* só existe na medida em que é

feito através do caminho que o próprio desenhar desenvolve “num tempo de crescimento ou formação, de ontogênese” (INGOLD, 2013, p. 69).

Cabe dizer, neste ponto, que em nenhum momento Ingold oferece explicitamente o mesmo estatuto ontogenético ao projeto ou à imagem mental. Para ele, o processo mental parece transcorrer num espaço cuja produção não é equivalente a um *habitar* que constitui linhas próprias.

De qualquer modo, se um objeto é sua gênese, como é possível datá-lo? Como determinar a idade de uma paisagem ou de uma montanha? “[...] uma montanha nunca será completa” (INGOLD, 2013, p. 80); mas e um monumento? “Por que datar um monumento desde o momento em que é construído?” (INGOLD, 2013, p. 81). No capítulo seis, Ingold responde a essas questões com base em sua crítica da perspectiva hilemórfica e apoiando-se explicitamente nos fundamentos da fenomenologia Heideggeriana: o espaço não está dado, não é um objeto, mas ele é criado no movimento que desenvolve o *habitar*, isto é, é uma *coisa* (INGOLD, 2013, p. 85). “Os objetos estão contra nós, as coisas estão com nós” (INGOLD, 2013, p. 85).

E o problema do sujeito? Os corpos são coisas? Sim, “as pessoas são coisas, [...] se um artesão pensa desde os materiais, um dançarino pensa desde o corpo” (INGOLD, 2013, p. 94). No capítulo seis, Ingold assegura que a pessoa não é a origem de uma agência *incorporada* (“embodied”) no objeto, e que a coisa “é um acontecer, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (INGOLD, 2013, p. 99). Em cada encontro *acontecimental*, diferentes corpos e materiais estabelecem uma relação de *correspondência* naquilo que Ingold chama de “dance of animacy”: músico-violoncelo-som, aviador-pipa-ar etc. (INGOLD, 2013, p. 100). Cada um desses corpos ou materiais atua como *transdutor* dos outros, mobilizando alternativamente determinadas qualidades cinéticas de cada gesto, fluido ou movimento (INGOLD, 2013, p. 102).

Ao participar da ação, tanto quanto a fala, a mão demonstra assim seu potencial como conhecimento. Ingold reflexiona, no oitavo capítulo, sobre o modo como, através da prática e da experiência, somos capazes de falar do que sabemos, “precisamente porque o *dizer* [“telling”] é em si mesma uma modalidade de performance” (INGOLD, 2013, p. 109). O desenho interessado em expressar o gesto através do qual se constitui, mais do que aquele interessado em especificar (como o desenho do engenheiro), é um modo de “*dizer* pela mão” (INGOLD, 2013, p. 125). Assim, o autor dedica o último capítulo do livro à procura de uma definição do *desenhar*: “um processo de pensamento, mas não a projeção de um pensamento” (INGOLD, 2013, p. 128). O desenho consiste em “cooperar com seu próprio trabalho” (INGOLD, 2013, p. 128), isto é, participar de um processo de correspondência em que o lápis é transdutor de um movimento que vai do corpo ao fluxo material. Desse modo, e imediatamente depois de relem-

brar que o objetivo da etnografia é a descrição e que o da antropologia é a transformação, expõe um enunciado essencial: “o desenho que *diz* descreve a linha – é um ato gráfico – mas essa linha não é descritiva de nada mais do que ela mesma. É, porém, transformativa” (INGOLD, 2013, p. 129).

O mundo, precisamente, compõe-se através dessas linhas. Linhas que podem ser imaginadas não como *conectores* de *nodos* em uma *rede* (como pretenderia Bruno Latour), mas como *movimentos de crescimento* que, quando se encontram e enredam, geram *nós* em uma *malha* (INGOLD, 2013, p. 132). Somos mundo sendo caminho, o caminho de nosso próprio conhecimento; “todo aprendizado [...] é um autodescobrimento” (INGOLD, 2013, p. 141). Ingold começa e finaliza o livro com a mesma exclamação: “conheça por si mesmo!” (INGOLD, 2013, p. 141).

Referências bibliográficas

- ECO, Umberto. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milão: Bompiani, 1987.
- INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Londres: Routledge, 2007.
- _____. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres: Routledge, 2011.
- _____. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.
- LEROI-GOURHAN, André. *Gesture and Speech*. Cambridge: MIT Press, 1993 [1964].
- PANOFSKY, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe/Pennsylvania: The Archabbey Press, 1951.
- SIMONDON, Gilbert. *L'Individuation à la lumière des notions de Forme et d'Information*. Grenoble: Editions Jérôme Million, 2005.
- TURNBULL, David. *Masons, Tricksters and Cartographers*. Amsterdã: Harwood Academic, 2000.

Autor **Ion Fernandez de las Heras**

Mestrando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (PPGAS-UFSCar). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC).

Recebido em 20/03/2015

Aceito para publicação em 15/08/2015